

Trous du livre, plénitude du sens ?

Résumé

Le lectorat de littérature de jeunesse éprouve un engouement non démenti pour les livres à trous. Quand certains illustrateurs y voient une forme de jeu de doigts livresque, de nombreux créateurs questionnent la forme même de l'évidement comme événement plastique et comme nouvelle possibilité d'investir le support du livre. Le livre à trous demande un engagement corporel du lecteur et le vide devient un élément narratif propice à l'expression de la temporalité comme de la spatialité. De motif diégétique auquel il était cantonné, le trou obtient même le statut de personnage. À partir d'un manque matériel, les auteurs réinvestissent des formes pour éprouver la littéarité de ces albums.

Abstract

Children's books with holes have been experiencing a growing popularity. Whereas some illustrators consider them as a kind of bookish finger play, many authors question the very shape of the recess, seen as a plastic event and as a new opportunity to take over this media. Books with holes imply the reader's physical involvement. Emptiness becomes a narrative component which favors the expression of temporality and spatiality. Holes, designed as diegetic patterns, are then granted character status. From a material lack, authors take hold of shapes anew so as to test the literarity of these books.

Mots clés : album, trou, littérature de jeunesse, matérialité, temporalité, Éléonore Hamaide-Jager.

Dans l'histoire du livre, les tournants éditoriaux sont dus à des avancées techniques comme la possibilité d'imprimer en couleurs, de reproduire des images. Dès le XIX^e siècle,¹ les livres à système destinés aux enfants ont particulièrement utilisé les progrès de l'imprimerie ; les éditeurs reprennent aujourd'hui avec succès des procédés anciens² comme l'ombro-cinéma qui donne une impression de mouvement à la tourne de page. La littérature de jeunesse s'est d'emblée illustrée par ses formats divers, très grands ou très petits, ses livres à toucher. Au milieu d'expérimentations plus spectaculaires, je voudrais m'arrêter sur les vides et les creux dans l'album pour la jeunesse car ils se sont multipliés à mesure que les coûts de fabrication diminuaient jusqu'à créer un véritable sous-genre, celui des « livres à trous ». Qu'y a-t-il donc à voir dans ces ouvrages qui font une place au vide, sur la couverture ou à l'intérieur de leurs pages ? Le vide, à l'inverse du blanc, n'arrête-t-il pas le regard ? Que faut-il regarder là où apparemment il n'y a rien à voir ?

Sans du tout avoir l'ambition d'être exhaustive, j'aimerais regarder le fonctionnement de ces ouvrages, en essayant de les catégoriser et en posant la question du lien entre le support et cette forme spécifique, et en me demandant enfin si elle peut réellement être porteuse de sens. Avec un mauvais jeu de mots, ces choix plastiques sont-ils davantage que de jolies coquilles vides ? En d'autres termes encore, comment ces « trous » participent-ils du questionnement qui entoure d'ordinaire la littérature ? Que disent-ils de l'acte de lire ? Les interrogations autour des personnages, de la spatialité et de la temporalité ont-elles de l'intérêt face à ce genre d'ouvrages, et comment peuvent-ils participer de la réflexion des créateurs face à l'objet livre ?

*

Les livres à trous sont extrêmement nombreux et particulièrement prisés pour leur forme attirante. Aussi n'est-il pas rare d'en trouver, y compris dans la grande distribution. Je ne souhaite pas m'attacher à ces ouvrages car ils fonctionnent tous sur le même registre, souvent de façon un peu paresseuse, sans réfléchir à l'effet produit sur le lecteur, ni tenter de construire une narration en lien avec la forme choisie. Je ne m'arrêterai pas davantage sur les livres dont le trou est motivé par son seul effet supposé de séduction sur le lectorat. Le trou se réduit souvent à une encoche qui sert de cadre ouvert sur la page de titre où le personnage principal est ainsi mis en valeur matériellement.

Les livres pour les tout-petits

Les livres à trous les plus nombreux, et troués de part en part, sont les livres pour enfants, qui proposent des jeux de doigts à l'exemple de *Guili-guili* de Denis Cauquetoux (Didier jeunesse, 2011), où démarrant du pied pour remonter jusqu'au cou, l'enfant chatouille un double de lui-même, en se remémorant la comptine bien connue « c'est moi la petite bête qui monte, qui monte... », illustrée par un graphisme très simple d'une petite coccinelle parcourant tout le corps humain. Beaucoup de ces ouvrages sont en lien avec le monde réel de l'enfant lecteur, permettant l'appropriation par l'identification : on lui montre des animaux (souvent bébés), des enfants. Nombreuses sont évidemment les références au corps, soit du côté ludique, voire scatologique, qui plaît particulièrement aux petits, avec *Ne mets pas tes doigts dans le nez !* de Benoît Charlat (L'École des loisirs, 2006), où la liste d'interdits se clôt sur les doigts du lecteur mangés par le loup, par la « magie » de la tourne de page. Le corps est aussi convoqué de manière plus poétique dans *Un petit trou de rien du tout* d'Isabelle Pin (Autrement jeunesse, 2009) : après un passage en revue de divers espaces, du cratère de volcan au trou de serrure, le livre se clôt sur « un petit trou au milieu de mon ventre que j'aime chatouiller... c'est mon nombril ! ». L'usure du livre en cet endroit témoigne d'une manipulation active par les lecteurs. Ces ouvrages font une large place au corps de leur lecteur, à la dimension sensuelle de la découverte de ces cavités, mais jamais les connotations ne se font érotiques alors que cette dimension domine dans les livres pour adultes qui intègrent un trou dans leur matérialité.

Ces ouvrages sont pensés à hauteur d'enfants et se trouvent à la frontière entre le livre et l'objet, entre la manipulation et l'amorce de récit porté par des comptines et des textes courts. Il ne faudrait pas les regarder avec dédain comme manquant d'intérêt, car ils sont bien souvent une première invitation à la lecture non du texte mais de la forme, par l'intermédiaire du support livre, ce qui explique que de nombreux artistes choisissent sciemment de s'adresser par ce médium aux tout-petits.

Livre pour la jeunesse ou livre d'art ?

Des artistes *designers* comme Bruno Munari, également peintre et théoricien d'art, ont longuement réfléchi sur l'objet livre à hauteur des enfants. Munari interroge l'objet dans sa forme même avec les *Pré-livres* (Corraini, 1980) destinés en priorité aux bébés. Il s'agit de douze livres sans textes, réalisés en carton, tissu, plastique, bois, tous différents dans leur matière et la manière de les relier mais tous au format carré, que Munari affectionne pour ses liens avec les écritures de l'Antiquité. Pas de textes et très peu d'images, le livre se réduit à son ossature : un titre, une reliure, des pages à tourner en fonction d'événements formels comme des points ou des trous. Munari est l'inventeur du concept de « livre illisible, » dans lequel il n'y a pas de textes mais des jeux de formes et de couleurs à lire. Annie Mirabel, qui édite ses livres en France, souligne néanmoins l'importance de ces livres et leur lien avec l'art :

Avec les *Pré-livres*, on repère les détails, on met les doigts dans les trous des pages, comme on jouerait avec les pleins et les vides des sculptures de Brancusi, s'il était permis de les toucher. On apprend à observer les couleurs, leurs superpositions, les cadrages et le fil rouge de l'histoire quand une ficelle le matérialise.³

La plupart des articles de Munari n'ont jamais été traduits en français,⁴ mais il n'en demeure pas moins que son influence reste considérable pour qui veut penser le livre.

Le Japonais Katsumi Komagata est souvent considéré comme un de ses héritiers les plus directs. Il travaille essentiellement le pliage du papier et l'entrée dans la page par un système de trous et de vides :

Le pliage découpe ainsi le temps en une suite d'instant, en une série de séquences qui suggèrent un mouvement. Les feuilles rabattues en volets ou dépliées en accordéon se déroulent également dans l'espace, transformant la surface en volume. Les livres sont alors de véritables objets qui se déploient, tiennent debout.⁵

L'évident devient à mesure des livres un des termes du vocabulaire plastique de l'artiste, au même titre que le graphisme. À partir de son répertoire de formes géométriques et figuratives, Katsumi Komagata s'exprime par des images et non

par des mots. À l'interaction des couleurs, des formes et du pliage viennent encore s'ajouter des découpes. « Au-delà d'une forme évidée, une découpe offre un accès à une image partiellement cachée, qui peut du reste être elle-même une découpe ouvrant sur une nouvelle image ». Ainsi, dans *First Look n°1*, l'auteur joue de façon très astucieuse entre les formes évidées et les formes imprimées : le lecteur ne distingue pas tout de suite ce qui est noir de ce qui est trou. Les découpes sont autant de lieux de surprises, mais une façon aussi de faire des liens entre plusieurs images. Une image n'en remplace pas une autre, elle la contient en partie. C'est aussi sa vision du monde qui est transmise de la sorte : le lien entre les choses et leurs contraires qui peuvent s'éloigner et se rapprocher. C'est pourquoi je voudrais m'arrêter maintenant sur la forme de certains trous.

Dans plusieurs livres pour enfants, cette forme est extrêmement importante et porteuse de sens en soi. Elle constitue l'entrée par laquelle les artistes ont décidé de travailler, notamment dans les livres sans texte. C'est ainsi le cas d'*À la ligne* de Jimi Lee (Minedition, 2013). Sa première caractéristique tient à l'originalité du trou, un fin rectangle démultiplié lorsque le livre est ouvert puisque le trou s'apparente à une encoche et déborde sur la tranche du livre, alors que la plupart des trous sont des ronds au centre du livre. Adressé en apparence aux petits, par son format cartonné et son absence de textes, ce livre est surtout une invitation à regarder autour de soi. Une balançoire, un *hamburger* une paille ou un plongeur partagent une même ligne horizontale qui les traverse. Stimulé par la découpe, l'imaginaire des enfants redécouvre ces lignes que plus personne ne voit ni ne regarde et qui structurent pourtant les objets de notre entourage. C'est en tout cas cet effet de ré-enchantement du quotidien qui est recherché.

C'est à une même acuité au monde qui les entoure que Tana Hoban invite les enfants grâce à ses divers livres qui reposent, pour un certain nombre, sur des découpes. Photographiant d'abord des enfants – des clichés notamment exposés au Musée d'Art moderne de New York en 1949, avec ceux de six autres femmes photographes (dont Dorotea Lange et Helen Levitt), puis en 1955 dans l'exposition *Family of Man* – Tana Hoban décide, aux abords de la cinquantaine, de faire des livres après avoir été frappée par les réponses d'enfants interrogés sur ce qu'ils avaient vu sur le chemin entre leur maison et leur école : rien.

La photographie a longtemps été bannie des livres pour enfants au prétexte qu'elle n'intéresse pas les enfants.⁶ Lorsqu'elle était utilisée, elle illustrait un texte, ou cherchait l'appui d'un texte. Tana Hoban est la première à consacrer son œuvre photographique à la création de livres pour enfants où elle souhaite trouver les moyens plastiques de transmettre et de traduire, de la manière la plus simple

possible, des concepts qui fondent le sens esthétique. Son travail repose sur une observation décalée du quotidien. Elle photographie les gens dans la rue, les jeux d'enfants et les objets du quotidien. Mais Sophie Curtil, elle-même artiste, insiste sur ce qui fait la spécificité de ces photographies banales en apparence :

Des images aperçues en promenant l'objectif, en le posant presque au hasard, dirait-on, sur une surface, un signe, une couleur, une ombre, un reflet. Des images comme des instants de vie, de tous ces instants qui font la vie et que l'on remarque à peine, quand on les vit. Des images vues parce que d'abord vécues, puis choisies, enchaînées et confrontées. Car la richesse des livres de Tana Hoban tient autant à la qualité de ses photographies qu'à l'intérêt de leur mise en relation. La photographe ne produit pas seulement des images, elle fait des livres.⁷

Dans *Regarde bien* (L'École des loisirs, 1999), le fonctionnement est toujours le même et court sur deux pages : une page de droite entièrement noire hormis un trou de 3-4 cm de diamètre, tel un œilleton ouvrant sur la page suivante, offre un gros plan sur un objet que l'enfant est invité à deviner. Quand la page se tourne, le lecteur découvre la réponse à la devinette qui lui a été implicitement posée à travers le conseil inaugural « regarde bien ». Lorsque le lecteur tourne à nouveau la page, il retrouve l'objet observé (un bateau, un pingouin, une girafe, mais aussi, de manière plus insolite, un enjoliveur ou un boulon de machine de chantier) avec un point de vue légèrement différent (le profil du lapin devient une plongée dans un clapier). La tourne de page suivante offre, cette fois sur la page de gauche, le même effet de zoom que sur la première, à cette différence près que le lecteur connaît l'image dont l'auteur isole un morceau pour inciter son lecteur-spectateur à la redécouvrir. Sont ainsi mis à portée d'un non-lecteur l'acte de projection, l'« horizon d'attente » théorisé par Jauss. Comme le soulignent Marion Durand et Gérard Bertrand, « en fournissant au tout jeune enfant l'occasion d'appréhender dans l'image des gestes et des événements, on développe chez lui une attitude questionneuse qui sera invariablement la sienne devant toute représentation. »⁸

Il n'est évidemment pas anodin que ce soit une photographe qui propose cette lecture de l'image. C'est également une façon d'insister sur la construction de l'image, sur son équilibre, les formes et les volumes, ou encore les couleurs. Le procédé a été depuis largement repris et copié, avec plus ou moins de réussite, notamment dans le documentaire d'art ou dans les livres pour très jeunes enfants, ou avec d'autres découpes plus figuratives.

Certains ouvrages font de ce vide le point nodal en attirant l'attention sur le trou et son comblement car, comme le rappelle, entre autres, Pierre Bayard, « le texte se constitu[e] pour une part non négligeable des réactions individuelles de tous ceux qui le rencontrent et l'animent de leur présence. »⁹ C'est le cas avec Hervé Tullet et son *Livre avec un trou* (Bayard jeunesse, 2011). L'évidement devient un espace à remplir par le lecteur, qui est invité à investir ce trou mentalement, par exemple en cuisinant un plat que la casserole dessinée... vide invite à combler, ou en imaginant l'animal qui va sortir du cerceau en feu. Le comblement peut aussi prendre d'autres formes, en apparence plus conventionnelles. Le livre se fait appareil photographique et l'enfant peut regarder le monde à travers le trou, comme à travers un objectif, ou reconfigurer l'espace qui l'entoure par la manipulation du livre. Un comblement physique est également possible, avec le propre corps du lecteur, à travers quelques propositions que l'enfant est libre ou non de suivre.

C'est tout le corps du lecteur qui est engagé, de ses jambes à sa voix. On retrouve quelques-unes des cinq formes d'activité fictionnalisante définies par Fourtanier et Langlade – en particulier la « concrétion imageante et auditive » avec des propositions comme « Il lui faut une trompe ! Comment vas-tu faire ? N'oublie pas les bruitages », ou encore « l'activité fantasmatique » et « l'impact esthétique ».¹⁰

Le trou se présente comme un « blanc » à combler, tant spatialement que narrativement, ainsi que le concevait Eco.¹¹ Comme dans d'autres livres d'Hervé Tullet, à la frontière entre le livre d'activités et l'album, le lecteur est invité à jouer avec l'objet-livre en le confrontant à sa posture de lecteur : doigts qui courent sur la page comme sur un circuit automobile, qui doivent identifier des formes alors que les yeux sont fermés. Hervé Tullet poursuit ici et prolonge une réflexion sur ce qu'est un livre car il définit ainsi cet objet : avec l'arrivée des nouvelles technologies, le livre jeunesse est en pleine réflexion sur ce qui le fonde précisément,¹² et ce type d'ouvrage en porte la trace.

L'œuvre permet aussi de réinterroger la forme-livre et le passage de deux à trois dimensions, par exemple, lorsque l'enfant doit fabriquer « un très grand gratte-ciel » ou une sculpture pour un rond-point. Ainsi, le plat de la feuille (et partant du livre) est déployé, à partir du vide que l'enfant comble par du volume. Tullet veut inciter l'enfant à imaginer à partir d'un vide, à construire sinon une narration, ce qu'il propose ponctuellement sur certaines doubles pages, du moins à investir un espace disponible et paradoxalement fait de « rien ». C'est en ce sens qu'il y a

une véritable démarche artistique – qui rejoint Perec et sa réflexion dans *Espèces d'espaces* :

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans. Mais, enfin, au départ, il n'y a pas grand chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel : de l'étendue, de l'extérieur, ce qui est à l'extérieur de nous, ce au milieu de quoi nous nous déplaçons, le milieu ambiant, l'espace alentour.¹³

Trou et narration

La plupart des albums destinés à la jeunesse qui utilisent un trou l'insèrent néanmoins dans une narration. Le trou est alors une sollicitation à la tourne de page, la construction d'un horizon d'attente et, en cas de réussite, une surprise.

Le *best-seller* *Va-t'en, grand monstre vert !* d'Ed Emberley (L'École des loisirs, 1996) n'a pas de couverture trouée, mais toutes ses pages intérieures, de la première à l'avant-dernière, le sont. La narration s'ouvre sur deux petits trous qui s'avèrent être les iris du monstre, dont le portrait apparaît creux de page en page, à mesure que sont énoncés les éléments le constituant. « Grand Monstre Vert a deux grands yeux jaunes, un long nez bleu turquoise, une grande bouche rouge avec des dents blanches et pointues », jusqu'à la constitution du visage complet au milieu du livre. Néanmoins, l'intervention du lecteur – « Tu ne me fais pas peur ! Alors partez, cheveux violets ébouriffés ! » – voit le visage se déconstruire jusqu'à la dernière phrase, qui est aussi la seule inscrite sur une page entièrement noire et sans trou : « Et ne reviens jamais ! Sauf si je te le demande ». La disparition des trous matérialise celle du monstre comme de la peur qui lui est associée. C'est donc paradoxalement le vide dans la page qui incarne une présence. Selon une bibliothécaire, cet ouvrage est souvent l'un des plus abîmés car les enfants accentuent cette volonté de disparition symbolique par une disparition bien réelle, en mordant le livre.

Il arrive aussi que l'apparition du trou participe d'un effet de surprise, comme dans l'œuvre d'Emily Gravett, habituée à jouer avec l'objet-livre. Dans *Une fois encore !* (Kaléidoscope, 2011), un petit dragon écoute sa maman lui raconter l'histoire du soir, il la réclame encore et encore, si bien que la maman s'endort, après avoir transformé et raccourci l'histoire afin de signifier à son enfant que l'heure de dormir est largement arrivée. L'énervement du petit dragon est traduit par sa rougeur, qui des joues, se propage, de page en page, à tout son corps. Il

aboutit finalement à une projection de feu qui troue le livre, obligeant les personnages à s'éloigner puis à sortir du recueil. Le plaisir de la lecture tient ici à la surprise de ce trou et à la matérialisation des brûlures sur la jaquette et sur le livre même, traces de fumée comprises. L'identification entre le petit dragon et le lecteur est renforcée par la similitude entre le livre représenté sur la couverture et durant la diégèse, et celui que le lecteur tient dans ses mains, sous la jaquette. Ainsi, le trou complexifie le rapport au livre et à la fiction, participant de la mise en abyme de la lecture entre le jeune lecteur et le personnage.

Un dernier ouvrage m'intéresse par le rôle qu'il donne au lecteur : *La Grande Évasion de Mlle Oignon* de Sara Fanelli (Phaidon, 2012). De format tout à fait classique, cet album a pour narratrice « une » oignon qui interpelle le lecteur par des questions en lien avec ses propres interrogations existentielles, jusqu'à l'inviter à la délivrer du livre en détachant chacune de ses pelures, page après page, en suivant les pointillés. Quand l'ouvrage est terminé, si le lecteur a suivi les incitations de la narratrice, il se trouve face à un livre différent, troué, tandis que s'est matérialisée la protagoniste. La lecture se fait alors expérience de disparition-réapparition, tandis que le propos s'arrête sur l'identité, sur le temps et le mouvement. Ce livre propose ainsi une lecture inédite, et matérialise le jeu entre auteur et lecteur dans ce passage du plein au vide, de l'absence à l'incarnation.

Avec l'entrée dans la fiction, j'aimerais maintenant considérer la manière dont les créateurs de livres à trous se confrontent aux grands enjeux de la littérature, à commencer par l'expression de la temporalité.

Représenter l'espace et le temps ?

Une des gageures de l'album consiste à instaurer une représentation du temps, notamment dans sa durée et sa relativité, pour un lecteur dont les repères sont encore en construction.

Deux albums recourent à la matérialisation du trou afin de dénoncer les effets de la déforestation et des ravages de la sur-industrialisation. Ils fonctionnent de manière différente.

Ma planète change de Jimi Lee (Minédition, 2013) s'ouvre sur une double page exclusivement blanche à l'exception d'un gros trou central qui représente la planète Terre et d'une toute petite pousse sur la page de droite.



[FIGURE 1]

Jimi Lee, *Ma planète change* © Minedition, 2013. Tous droits réservés.

De page en page, l'espace blanc se remplit d'abord de végétation puis de maisons qui prennent la place des arbres, elles-mêmes remplacées par des gratte-ciels. Le paysage est envahi d'usines et de fumées jusqu'à leur immersion dans une sorte de *tsunami* qui laisse place à une terre vierge où deux enfants, les seuls personnages du livre, plantent des graines à la volée, qui s'épanouissent et deviennent des arbres avant que maisons et immeubles occupent de nouveau toute la place... Les dernières pages ne montrent pas de destruction mais laissent en suspens l'avenir de cette planète immuable dans sa présentation. Néanmoins, la rondeur du trou renforce le caractère cyclique du récit en images, soulignant la répétition des mêmes méfaits et des mêmes erreurs. Le trou matérialise l'immuabilité tout en autorisant l'expression plastique du passage du temps, opposant continuité et rupture par l'expression d'une double temporalité géologique et humaine sans que la présence de texte soit nécessaire. La matérialité du livre corrobore le sens du propos de l'auteur.

Anouck Boisrobert et Louis Rigaud présentent les choses tout autrement avec *Dans la forêt du paresseux* (Hélium, 2011). Ce livre est un *pop-up*, un livre en volume qui utilise aussi la matérialité du trou pour renforcer son propos sur la déforestation. Dans l'album traditionnel, la pliure de page peut servir parfois à distinguer deux temps, à créer une ellipse temporelle ainsi qu'a pu le souligner Isabelle Nières-Chevrel.¹⁴ La tourne de page et le déploiement du « système », à travers l'ouverture entière de la page, fragmentent la temporalité, en plus d'instaurer une nouvelle spatialité à l'intérieur d'une même double page.



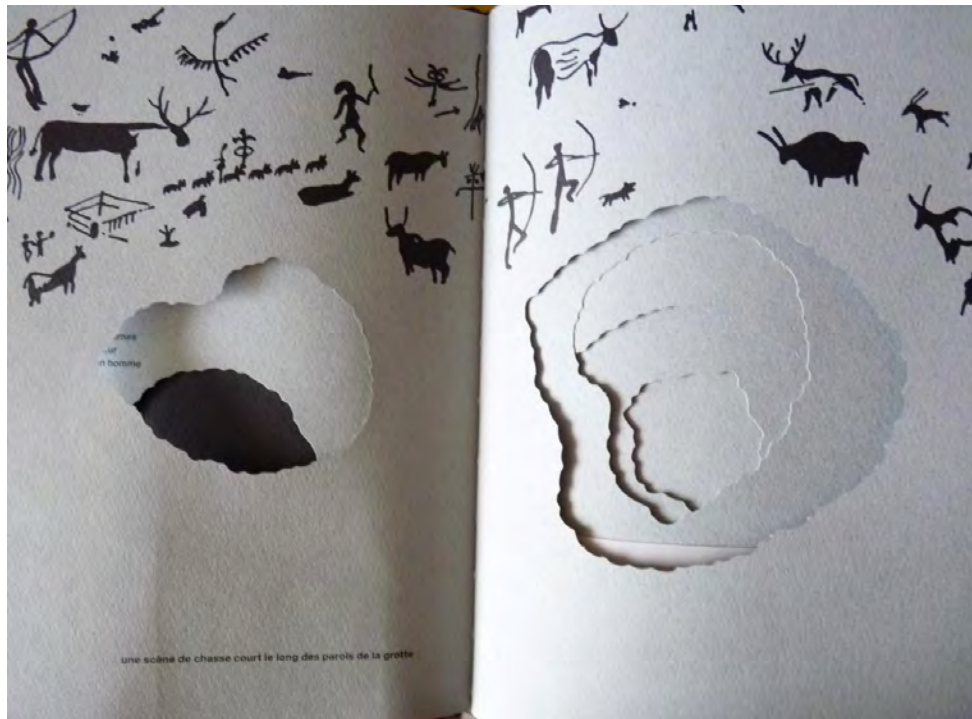
[FIGURE 2]

Anouck Boisrobert et Louis Rigaud, texte de Sophie Strady,
Dans la forêt du paresseux © Hélicium / Actes Sud, 2011

L'album s'ouvre sur une luxuriante forêt. La page de droite, trouée sur plusieurs strates, laisse entrevoir la continuité de la rivière et de l'espace naturel dans son ensemble. Ainsi, les trous soulignent une temporalité longue et un espace immuable. Ici, les auteurs-illustrateurs s'approprient une contrainte matérielle pour lui donner du sens. Le trou est nécessaire au choix qui est fait de laisser présent le cœur de la forêt, toujours matérialisé par les mêmes arbres de page en page grâce aux ouvertures ménagées dans chacune d'elles. Néanmoins, la destruction de cette forêt réduit page après page la taille du vide, jusqu'à sa disparition totale lorsque de la forêt du paresseux « il ne reste qu'un arbre et bientôt, plus rien ». Dans un effet d'inversion, l'absence, signalée par le blanc de la page, n'est pas matérialisée par le vide dont on pourrait la rapprocher. Ici, l'évidement de la page est au contraire synonyme de présence massive, et la matérialité du papier blanc corrobore une disparition. L'objet-livre renforce le sens véhiculé par l'ouvrage. Ces deux exemples renversent les habitudes de représentation et construisent le trou comme une présence et non comme une absence. Si le trou est lié à l'espace, il sait se faire conjointement marquage temporel.

On comprend aisément le rapport du trou à la spatialité. Sans doute sa relation avec la temporalité est-elle plus obscure. Munari exploite à diverses reprises le motif plastique du trou, dans ses *Pré-livres* précédemment évoqués mais aussi avec *Dans la nuit noire* (Les Grandes Personnes, 2012), où la tourne de page ouvre sur une autre découpe, qui garde, ou non, le souvenir visuel de la

précédente. Munari parvient ainsi, avec le même motif, à évoquer à la fois le temps et l'espace.



[FIGURE 3]

Bruno Munari, *Dans la nuit noire* © Les Grandes Personnes, 2012.

La page de titre présente un paysage urbain plongé dans le noir. Sur la double page suivante, le texte « une petite lumière » est inscrit à côté d'un petit trou qui fait apparaître par contraste une lumière jaune située quelques pages plus loin. Alors qu'on suit divers personnages à travers leur parcours de page en page, l'immutabilité de cette source lumineuse est frappante. La disparition du trou est appuyée par un changement de papier : du papier noir épais de la nuit au papier calque du petit jour. Quelques pages plus loin, le changement de papier, du calque au papier gris, laisse supposer une rupture, à la fois spatiale et peut-être temporelle : de l'herbe, on passe aux rochers, près desquels une grotte est stylisée par un trou. Les découpes, plutôt que le volume, sont choisies pour faire deviner sa profondeur. La tourne de page actualise l'entrée dans la grotte et la progression du personnage. Une série de petites bandes de calque marque un temps d'arrêt dans la tourne des pages et dans la temporalité de l'album : du temps passe pour le personnage comme pour le lecteur sans que les grandes pages soient tournées. Le temps de la progression dans la grotte joue d'avancées et d'arrêts, d'autant que

le texte et les illustrations donnent à voir les traces d'hommes disparus depuis des siècles, dont seuls les dessins rupestres signalent le passage.

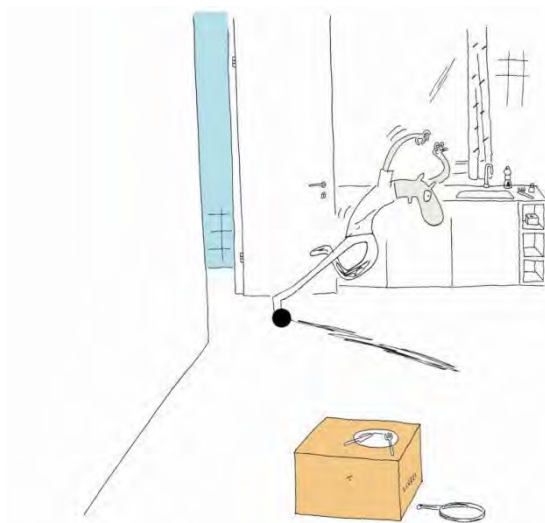
C'est seulement à la fin du livre que le texte reprend en charge et le passage du temps et l'espace parcouru : « Quel froid ! Est-ce le jour ou la nuit ? Combien de temps avons-nous passé dans cette mystérieuse grotte ? [...] enfin la sortie c'est la nuit peut-être les lucioles ont-elles déjà allumé leurs lumières ? » La dernière double page démultiplie celle de la première série avec une dizaine de petits trous laissant filtrer la même lumière jaune. Ainsi, la circularité du trou répond au retour du cycle jour / nuit et à celle du livre par des jeux d'analepse et de prolepse. Reprenant des effets déjà expérimentés dans des livres sans narration, Munari souligne combien la forme de ses livres et leur matérialité participent de la construction d'une narration du temps et de l'espace directement accessible aux sens – le toucher et la vue, notamment, mais aussi l'ouïe, par les divers bruits que produisent ces papiers.

Du motif au personnage

Un cap est franchi lorsque le trou dépasse la seule matérialité palpable pour intervenir comme acteur à l'intérieur de la diégèse. Øyvind Torseter réussit, en ce sens, un véritable tour de force avec son ouvrage simplement intitulé *Le Trou* (La Joie de lire, 2013), qui se caractérise par sa sobriété. À la fois forme, sujet et personnage, pourrait-on dire, ce trou est véritablement central, aux plans spatial, narratif autant que formel. Il s'agit d'un des seuls ouvrages où le fond surgit de la forme du livre.

Un trou traverse tout le livre, y compris l'épaisse couverture cartonnée qui évoque... les cartons du déménagement que le personnage est en train d'effectuer. Par un effet de mise en abyme, le trou crée un espace autre à l'intérieur de celui de la page, d'autant que l'illustrateur prend la peine de poser son décor, sans autre protagoniste que ce trou, dans un appartement minimaliste. Ce rond attire le regard par son évidence et par sa place incongrue. Il fait écho, sur presque toutes les pages, à d'autres ronds (la plaque de cuisson, le hublot de la porte, des ventres *etc.*), mais s'en distingue par sa singularité matérielle. Il est aussi le héros éponyme. Une nouvelle fois, le vide se fait présence. Quand le personnage, à tête d'animal, entre en scène, et avec lui la couleur, il ne remarque pas le trou que le lecteur en vient presque à oublier pour se concentrer sur celui-là, qui met quatre doubles pages à se rendre compte de cette incongruité dans son logement.

La grande intelligence du livre consiste à faire croire que le trou bouge grâce aux déplacements du personnage mi-souris mi-mulot, alors qu'il est matériellement fixé et central. Ainsi, le passage de la porte, qui doit permettre de vérifier l'existence du trou de part et d'autre de la cloison, est au contraire le point de départ de la transformation de ce vide. Le point de vue sur la cuisine a changé, il autorise donc un déplacement du trou, qui n'est plus sur la cloison mais devient un piège qui fait tomber le personnage. Il a de fait une matérialité ; il n'est pas un cercle sur la page mais un *lieu*, inscrit sur celle-ci, que le personnage regarde au même titre que le lecteur et qui intervient dans la narration comme un personnage doué de vie.



[FIGURE 4]

Øyvind Torseter, *Le Trou* © Éditions La Joie de lire, 1207 Genève, Suisse.

L'illustrateur instaure une nouvelle rupture puisque le trou semble bouger de lui-même grâce aux points de vue graphiques mouvants donnant l'illusion qu'il est animé d'une volonté propre – ce que confirment les pages suivantes, qui mêlent humour et absurde. En effet, le personnage appelle un centre spécialisé dans les trous et est invité à apporter le sien au laboratoire. S'ensuit une course poursuite dans l'appartement durant laquelle le trou semble s'enfuir devant le personnage armé d'un carton et qui veut y enfermer... un trou.

La jubilation du lecteur tient alors au fait que le personnage transporte un carton censé contenir un trou devenu invisible tandis que la page continue à faire apparaître le même trou depuis le début de l'intrigue. On assiste donc, avant que cela ne se produise réellement, à une multiplication virtuelle des trous : le pseudo-

trou caché dans le carton, et le trou bien visible et diversement incarné sur l'espace de la page. Il y a là un jeu entre visible et invisible, absence et présence. Le lecteur jubile à l'idée de deviner comment le trou sera incarné : la bouche d'un facteur siffleur, le « o » des enseignes mais aussi l'œil d'un homme dont la physionomie est telle que le personnage se retourne sur son passage à la page suivante, ou encore la narine d'une fillette, le nez au vent. Évidemment, l'illustrateur profite également de son procédé pour surprendre, en lui attribuant de manière redondante le rôle de trou... dans des travaux de voirie. De façon générale, avec cette traversée urbaine – comme pouvait le faire Perec dans sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (Christian Bourgois, 1982) – l'illustrateur attire le regard sur des objets du quotidien qu'on ne regarde plus, ou pas : poubelles, lampadaires, feux tricolores, tuyaux, et peut-être aussi sur ce qui fonde la modernité de la ville, comme ses caméras de surveillance. Éléments vers lesquels le regard glisse du fait de leur singularité dans la page : leurs formes les distinguent comme autant de ruptures, entre surface plane et creux.

Une fois au laboratoire scientifique, le trou, devenu objet d'étude, reprend sa fonction de personnage à part entière. Plusieurs doubles pages mettent en scène les divers tests auxquels il est soumis : mesure, observation au microscope, réactions à divers produits, passage dans une étuve et enfin conservation précautionneuse dans un bocal puis classification parmi les archives. Le trou se fait alors doublement sujet d'étude, dans la diégèse certes mais aussi pour le lecteur attentif au déroulement de l'intrigue et à ses surprises.

Pendant quelques doubles pages, la situation semble avoir retrouvé sa normalité. Le trou est certes toujours présent à l'image mais il ne change plus d'identité et incarne, de manière plus conventionnelle, la lune, durant la traversée de la ville et jusqu'au retour chez le personnage qui profite de sa tranquillité retrouvée sur son balcon. Pourtant, une fois à l'intérieur, un trou, que le personnage principal ne voit pas, est revenu.

Dans un univers absurde, cette histoire prend le trou comme motif narratif et plastique, pour proposer une intrigue lisible sur un quotidien délibérément décalé.

L'omniprésence du trou attire l'attention sur l'espace de l'album, sur la manière d'incarner un mouvement à partir d'une forme fixe sur la page et dans sa représentation. À travers cette histoire, le lecteur s'interroge aussi sur la construction des personnages, et la force de cet album est de montrer que le trou peut incarner plusieurs identités sans perdre sa spécificité de trou et sans égarer le lecteur par son étrangeté.

Ce tour d'horizon, qui a laissé de côté *La petite chenille qui faisait des trous* d'Eric Carle (Nathan, 1979) ou *Que crois-tu qu'il arriva ?* de Tove Janson (Petit Glénat, 2009), souligne combien les auteurs complexifient leurs découpes dans des ouvrages pour enfants qui font cohabiter texte et image, sens et forme. Les creux fondent la diégèse. D'abord motif plastique, le trou peut aussi participer de la construction du sens, voire acquérir le statut de personnage à part entière. Les auteurs-illustrateurs investissent cette forme simple et sobre pour renouveler leur approche de la temporalité et de la spatialité, souvent prise en charge par la seule tourne de page et par l'espace de la double page, ici reconfigurée par ces débordements d'un espace textuel à l'autre. Par son incongruité dans l'espace traditionnel de la page, le choix d'utiliser les découpes oblige le lecteur aussi bien que l'auteur à redéfinir l'objet-livre, ses enjeux comme ses emplois. Trou retors pour lecteur ravi.

NOTES

¹ Voir Desse, Jacques. « Histoire et actualité du livre animé. » *L'Art du pop-up et du livre animé*, Jean-Charles Trebbi, ed., Paris : Éditions Alternatives, 2013. 8-17, notamment.

² Voir Boulaire, Cécile. « Faire bouger les lignes de l'album. » *La Revue des livres pour enfants* (264, 2012) : 82-84.

³ Mirabel, Annie, Komagata, Katsumi et Curtil, Sophie. « Apprendre à regarder : “phares et balises” dans le monde du livre artistique pour enfants. » *Le Mook, quand les artistes créent pour les enfants*, Paris : Autrement jeunesse, 2008. 26.

⁴ Munari, Bruno. Préface à la série des « Livres illisibles. » *Images pour la jeunesse. Lire et analyser*, Annick Lorant-Jolly et Sophie Van der Linden, eds., Paris : Éditions Thierry Magnier / CRDP de l'Académie de Créteil, 2006. 27 : « Quelles possibilités d'expérimenter offre le matériel qui sert à la fabrication du livre en tant que langage visuel et tactile ? Le livre comme objet peut-il communiquer quelque chose, indépendamment du texte ? »

⁵ Mirabel, Annie, Komagata, Katsumi et Curtil, Sophie. *Ibid.*, 32.

⁶ Voir le dossier de *La Revue des livres pour enfants*, « La photographie dans les livres pour enfants : une approche sensible » (168-169, 1996), et Lortic, Élisabeth et Defourny, Michel. *Flash sur les livres de photographies pour enfants, des années 1920 à nos jours*, Paris : Bibliothèque de la Joie par les livres, 2001.

⁷ Mirabel, Annie, Komagata, Katsumi et Curtil, Sophie. *Ibid.*, 36.

⁸ Bertrand, Gérard et Durand, Marion. *L'Image dans le livre pour enfants*, Paris : L'École des loisirs, 1975. 106.

⁹ Bayard, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Minuit, 1998. 130.

¹⁰ Fourtanier, Marie-José et Langlade, Gérard. « La question du sujet lecteur en didactique de la lecture littéraire. » *Les Voies actuelles de la recherche en didactique du français*, Érick Falardeau, Carole Fischer, Claude Simard, Noëlle Sorin, eds., Québec : Presses de l'université Laval, 2007. 101-123.

¹¹ Voir Eco, Umberto. *Lector in fabula*, Paris : Grasset, 1985. Chapitre III.

¹² Voir Hamaide-Jager, Éléonore. « De l'album qui voulait savoir s'il était un album... contemporain. » *Le Français aujourd'hui* (186, 2014) : 11-21.

¹³ Perec, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 2000. 179.

¹⁴ Nières-Chevrel, Isabelle. « Jean de Brunhoff, inventer Babar, inventer l'espace. » *La Revue des Livres pour enfants* (191, 2000) : 109-120.